



Jeg kan ikke svømme

Det dionysiske og det dilettantiske hos Friedrich Nietzsche og Franz Kafka

Holm, Isak Winkel

Published in:
Vinduet

Publication date:
2015

Citation for published version (APA):

Holm, I. W. (2015). Jeg kan ikke svømme: Det dionysiske og det dilettantiske hos Friedrich Nietzsche og Franz Kafka. *Vinduet*, 2015(1), 61-74.

Jeg kan ikke svømme. Det dionysiske og det dilet- tantiske hos Friedrich Nietz- sche og Franz Kafka.

*Vi ved ét og andet for godt nu, vi vidende: åh, hvor
vi nu skal til at lære at glemme godt, at ikke-vide
godt, som kunstnere!*

Friedrich Nietzsche¹

I august 1920, efter at Milenas og Kafkas forhold var forbi, gav hun et signalement af sin ekskæreste i et brev til Max Brod, som ellers burde kende ham:

For ham er livet noget helt andet end for alle andre mennesker, frem for alt er pengene, bør-
sen, valutacentralen og en skrivemaskine for ham
fuldkommen mystiske ting (og det er de jo også
i virkeligheden, bare ikke for os andre), de er for
ham de mærkeligste gåder som han slet ikke for-
holder sig til ligesom vi gør -. Skulle hans arbejde
som embedsmand bare være en sædvanlig
opfyldelse af en pligt? For ham er kontoret –

også hans eget – noget lige så gådefuldt, lige så
beundringsværdigt som et lokomotiv er for et lille
barn. De enkleste ting i verden forstår han ikke.²

Milena fortsætter brevet til Brod med at fortælle
en anekdote om engang hun var på posthuset med
Kafka, og hvor en lille misforståelse med nogle
byttepenge får det hele til at gå i hårdknude for
ham. Sociale institutioner (som fx pengeøkon-
mien, børsen, valutacentralen og kontoret) er lige
så gådefulde og beundringsværdige for Kafka som
et lokomotiv er for et lille barn. Den slags ting er
ganske vist også mystiske i virkeligheden, medgiver
Milena, men de fleste mennesker har bare indø-
vet en rutinemæssig social praksis der gør at de
ikke længere lægger mærke til mystikken. Kafkas
omgang med verden er ikke en sådan automati-
seret *kunnen*; «han er uden den mindste tilflugt,

uden tag over hovedet. Derfor er han udsat for alt det som vi er beskyttet imod. Han er som en nøgen blandt påklædte.»

I Kafkas og Milenas brevveksling er Kafkas fremmedgjorte blik på livet et genkommende tema. I et af brevene giver han et signalement af sig selv som en person der er vokset op et eller andet sted i Centralafrika, og som på lang afstand har dannet sig sin egen urokkelige mening om livet i Europa.³ I flere andre breve nøjes han bare med at karakterisere sig selv som umusikalsk. Godt to måneder inde i korrespondancen skriver Kafka: «Ved du egentlig at jeg er fuldkommen umusikalsk, med en fuldkommenhed der efter mine erfaringer ellers overhovedet ikke forekommer?»⁴ Tilståelsen er indskudt i en parentes midt i en længere genfortælling af en drøm der handler om en erotisk magtkamp mellem ham selv og Milena, så det er tydeligt at Kafka ikke bare taler om musik i bogstavelig betydning, men snarere om en mere generel form for tonedøvhed.

Kafkaforskningen har haft problemer med at forstå Kafkas forhold til musikken, og ikke mindst hans idé om at umusikaliteten, kort og uklart betegnet, er en styrke.⁵ Walter Benjamin planlagde at undersøge musiktemaet hos Kafka, men kom desværre aldrig i gang med det.⁶ Mit forslag er at se umusikaliteten som et udtryk for hans interesse for dilettantens motiv, som Kafka beskæftigede sig med allerede i sine tidlige breve og dagbogsoptegnelser. I det hele taget er dilettantens grundlæggende *kan-ikke* en gennemgående figur i Kafkas forfatterskab. Det kan fx være en teaterskuespiller der ikke er god til at spille skuespil, en hest der er ude af stand til at forcere ridebanens forhindringer, en officer der ikke kan få et henrettelsesapparat til at fungere, eller en romanhovedperson der ikke kan finde ud af at have en karriere. (Jeg beskæftiger mig mere indgående med dette udvalg af klamphuggere i min *Kafkabog, Stormløb mod grænsen: det politiske hos Franz Kafka*; nærværende artikel er et omarbejdet kapitel fra denne bog).⁷

Kafkas mest vellykkede beskrivelse af mislykkeligheden finder man i en kort optegnelse som han formentlig skrev i slutningen af september 1920, kort efter at forholdet til Milena var brudt endegyldigt sammen:

Jeg kan svømme som de andre, jeg har blot en bedre erindring end de andre, jeg har ikke glemt den tidligere kan-ikke-svømme. Men da jeg ikke har glemt den, hjælper min kan-svømme mig ikke, og så kan jeg alligevel ikke svømme.⁸

Kafka var en glimrende og entusiastisk svømmer,⁹ men han har ikke glemt sin tidligere *kan-ikke-svømme*, og det betyder at han stadig kan huske

hvordan det var at ligge og piske vandet til skum med arme og ben. Formuleret med Milenas brev til Brod er Kafka udsat for alt det vi andre har lært at beskytte os imod: Hvis man ikke kan svømme på en badeanstalt hvor alle andre er habile svømmere, er man som en nøgen blandt påklædte.

Ved første blik fremstår den korte svømmeop-tegnelse som en bekræftelse af en meget traditionel og biografistisk forestilling om Kafka som et livsudueligt menneske. Denne forestilling understøtter Milena ved i sit brev til Brod at beskrive Kafkas sociale tonedøvhed som en livsødelæggende skavank. Fordi Kafka (som hun omtaler med kælenavnet Frank) ikke forstår de enkleste ting i verden, er han ude i stand til at klare sig i verden: «Men Frank kan ikke leve. Frank har ikke evnen til at leve. Frank bliver aldrig rask. Frank vil snart dø.»¹⁰ Kafka forstod ikke de enkleste ting i verden, og med de mere komplicerede ting i verden gik det naturligvis helt skævt: Han kunne ikke finde ud af at have en kæreste, han kunne ikke finde ud af at have en far, han kunne ikke finde ud af at arbejde som forsikringsmand, og han kunne ikke finde ud af at opføre sig som en fornuftig tuberkulosepatient. Læst på den måde må hans litterære værker fortolkes som et vidnesbyrd om Kafkas helt private mislykkethed. At anekdotisere var ifølge Kafka at behandle et kollektivt problem som om det var «et tragisk enkelttilfælde», en privatpsykologisk *case story*.¹¹ Denne «anekdotiserende» fortolkning kan man i anden omgang vælge at puste op til eksistensfilosofiske dimensioner, og så ender man med den gængse «kafkaske» fortolkning der fremstiller det enkelte menneske som afmægtigt og uformående i den håbløse kamp med skæbneagtige bureaukratiske magter.

Jeg mener imidlertid at Kafkas svømmeop-tegnelse bør læses stik modsat: Den handler ikke om en psykologisk skavank, men om en litterær strategi. En tilsvarende omvendning fra skavank til strategi finder man i Kafkas diskussion af umusikaliteten i hans korrespondance med Milena. «Så utvivlsomt er det ikke at umusikalitet er en ulykke,» skriver han til Milena i juni 1920,¹² kort efter brevet om hans fuldkomne umusikalitet. Tre uger senere formulerer han det samme paradoks i en kort bemærkning om den østrigske forfatter Franz Grillparzers berømte historie om en håbløst umusikalsk musiker. Ifølge Kafka er Grillparzers *Den fattige spillemand* en historie «der ikke fortjener bedre end at gå til grunde på dens egne elementer. Ganske vist findes der ingen skønnere skæbne for en historie end at forsvinde og på denne måde.»¹³ Og endnu et par dage senere, mere selvbevidst: «en vis styrke har jeg, vil man betegne den kort og uklart, så er det min umusikalitet.»¹⁴



Foto venstre Ukjent. Foto høyre Corbis Bettmann

Dilettanteriet er tydeligvis en paradoksal størrelse hos Kafka: Musikkens og svømningens *kan-ikke* er, kort og uklart betegnet, en styrke. Den psykologiske skavank lader sig omfunktionere til poetologisk strategi. Denne forestilling om dilettantens paradoks formulerer Kafka allerede i et tidligt brev fra 1909 eller 1910, hvor det drejer sig om den fiktive person Simon fra Robert Walsers roman *Søstre Tanner* (Geschwister Tanner, 1907). I denne Walser-roman, som Kafka ganske vist ikke har læst, beskrives Simon som en person med en meget dårlig karriere. Kafka har også selv en dårlig karriere, bemærker han i forbifarten, men det der interesserer ham, er ikke dilettanten i sig selv, men derimod den måde hvorpå dilettanten kan anvendes i litteraturen:

Det er en meget dårlig karriere, men kun en dårlig karriere giver verden det lys som en ikke fuldkommen, men dog god forfatter vil frembringe, men desværre for enhver pris. Naturligvis løber sådan nogle folk, udefra betragtet, rent faktisk rundt alle vegne, jeg kunne opremse et par stykker for Dem, heriblandt ganske rigtigt mig selv, men de udmærker sig ikke ved den mindste ting bortset fra denne lysvirkning i temmelig gode romaner.¹⁵

Jeg foreslår betegnelsen dilettantpoetik som et navn for en kunstnerisk strategi der forsøger på at fremkalde en litterær lysvirkning ved hjælp af dilettanten. I denne artikel vil jeg nærme mig Kafkas dilettantpoetik ved at se nærmere på «Sangerinden Josefine eller musefolket», en fortælling om en lille spinkel musesangerinde der ikke rigtig kan synge, en slags musenes pendant til Grillparzers fattige spillemænd. Når denne fortælling er vigtig, er det fordi den er Kafkas sidste; han læste korrektur på den på sit dødsleje i foråret 1924, og det er tydeligt at den er tænkt som en slags status-opgørelse over det forfatterskab der nu havde nået sin afslutning. Og når denne historie egner sig til at perspektivere Kafkas dilettantpoetik, er det fordi den meget tydeligt tager udgangspunkt i Friedrich Nietzsches æstetik, sådan som han formulerer den i debutværket *Tragediens fødsel* fra 1872. Denne forbindelse mellem den pibende mus og den rasende dionysostjener gør det muligt at indfange dilettantens konstitutive *kan-ikke* med æstetikteoriens begreber.

Æstetisk retfærdiggørelse

Da Nietzsche genudgav *Tragediens fødsel* i 1886, brugte han det meste af sit forord, «Skitse til en selvkritik», på at lægge distance til det han oplevede

som et tåkrummende pinligt og romantisk debutværk. Ifølge den ældre Nietzsche var den unge Nietzsche en underdanigt krybende Wagnerdiscipel der ikke kunne lade være med at formulere sine filosofiske tanker som en «artist-metafysik»,¹⁶ en voldsomt gestikulerende historie om den lystfuldt skabende urkunstner der befinder sig allerinderst i verdens hjerte. Noget af det eneste den 42-årige Nietzsche ikke krummede tæer over, er en sætning om «at kun som æstetisk fænomen er verdens tilværelse retfærdiggjort» (31). Denne «antydende sætning» er et vidnesbyrd om at Nietzsche allerede som ung havde antimoralske og antiromantiske instinkter. At sige at verden kun kan retfærdiggøres som æstetisk fænomen, er at sige at den ikke kan retfærdiggøres som moralsk fænomen. Det er altså ikke moralen der skal retfærdiggøre kunsten, men omvendt kunsten (eller mere præcist: den æstetiske erfaring) der skal retfærdiggøre verden.

Den «antydende sætning» om den æstetiske retfærdiggørelse siger med andre ord noget om hvad kunsten *gør* ved verden: Den retfærdiggør den. I det selvkritiske forord skriver Nietzsche at han som ung vovede at se «*kunsten under livets optik*» (28). Mens han arbejdede med *Tragediens fødsel*, overvejede han at skrive en bog med undertitlen: «Betragtninger over det musikalske dramas etisk-politiske betydning». ¹⁷ Og fjorten år senere, mens han arbejdede med forordet til tragediebogen, formulerede han det samme spørgsmål i en upubliceret optegnelse: «Problemet med meningen med kunsten: *Hvortil kunst?*»¹⁸ Det lyder bedre på tysk: *Wozu Kunst?*

Gennem tiderne er der mange der har opfattet kunsten som *equipment for living*.¹⁹ Det særlige ved Nietzsche er at han insisterer på at etablere en forbindelse mellem spørgsmålet om hvad kunsten *er*, og spørgsmålet om hvad kunsten *gør*, helt uden at beskæftige sig med hvad kunsten *handler om*. Sat på begreb: Spørgsmålet om hvad kunsten *er*, er et spørgsmål om kunstens *væsen* eller kunstens ontologi, det vil sige om kendetegnene ved den kunstneriske praksis i forhold til andre sociale praksisser; spørgsmålet om hvad kunsten *gør*, er et spørgsmål om kunstens *funktion*; den kunstneriske praksis' indvirken på andre sociale praksisser; og spørgsmålet om hvad kunsten *handler om* er et spørgsmål om kunstens *repræsentation*, om hvad der afbildes eller genspejles i kunstværket.

Indholdet i den græske tragedie spiller en påfaldende lille rolle i Nietzsches tragediebog, hvad enten man forstår dette indhold som en repræsentation af den objektive verden eller som en ekspression af digterens subjektivitet. Nietzsche erklærer åben krig mod «enhver naturalisme» der anskuer tragedien som «en pinlig portrættering af

virkeligheden» (67f); og han afviser lige så kategorisk at opfatte litteraturen som en digters afsyn-gelse af «hele sin kromatiske skala af lidenskaber og begær» (56).

Nede under den lidt komiske artist-metafysik stiller Nietzsche med andre ord et æstetikteoretisk spørgsmål om forbindelsen mellem kunstens *er* og kunstens *gør*. Dette grundlæggende spørgsmål er ikke mindre påtrængende i dag, hvor det politiske er vendt tilbage til kulturvidenskaberne efter et par årtiers fravær. For godt og vel en generation siden udgjorde den marxistiske genspejlingsteori det teoretiske fundament for langt de fleste betragtninger over kunstens etisk-politiske betydning. I dag forsøger en række forskellige litteraturteoretikere, kulturteoretikere og æstetikteoretikere – for mig er de vigtigste Lauren Berlant, Christoph Menke, Sianne Ngai, Jacques Rancière, Juliane Rebentisch og Martin Seel – at nærme sig kunstens sociale funktion uden straks at reducere spørgsmålet om kunstens funktion til spørgsmålet om kunstens repræsentation.²⁰ En af litteraturteoriens og æstetikteoriens mest presserende opgaver er, vil jeg hævde, at etablere en forbindelse mellem litteraturens æstetiske erfaring og litteraturens etisk-politiske betydning, eller sat på spidsen: mellem litterær form og politisk frihed.

For at besvare spørgsmålet om hvad tragedien *gør*, tager Nietzsche udgangspunkt i 1700-tallets teodicé-debat. Dengang handlede begrebet retfærdiggørelse om hvordan Gud kan siges at være både almægtig og algod når verden jo, hvad øjnene kan fortælle, helt åbenbart er fuld af lidelse.²¹ Ifølge Nietzsche, som selv var et sygdomsplaget menneske, fungerer kunsten som teodicé, eller med hans egen neologisme: som kosmodicé;²² ikke som et argument for Guds grundlæggende godhed, men som et argument for verdens grundlæggende godhed. Tragediens sørgmodige baggrund er en erfaring af «rædslerne og uhyrlighederne i tilværelsen» (49). Denne «dionysiske visdom» bliver formuleret af den mytologiske skovgud Silen: «Elendige éndags-slægt, børn af tilfældet og af møjen, hvorfor tvinger du mig til at fortælle dig hvad der ville være gavnligst for dig ikke at høre? Det allerbedste er helt uopnåeligt for dig: ikke at være født, ikke at *være*, at være *intet*. Det næstbedste for dig er – snart at dø» (49).

Den dionysiske visdom er imidlertid ikke bare en erfaring af at tilværelsen er fuld af rædsler og uhyrligheder; den er også en erfaring af at den er usammenhængende fordi den ikke er garanteret af en bagvedliggende meningsfuld orden. Når man kaster et blik ned «i det ur-Enes hjerte» (64), ser man lutter «urmodsigelse og ursmerte» (51). Det der findes «i tingenes væsen», kan Nietzsche

fortælle os, er *das Unheil* (81), og dette ord kan man vælge at oversætte med «det skæbnesvangre» (sådan som jeg selv har gjort i den danske oversættelse af *Tragediens fødsel*) eller med «ulykken», «katastrofen», «kvalen», men man kan også vælge at oversætte *das Unheil* mere bogstaveligt med «det u-hele». Nietzsche beskriver verdens metafysiske konstitution med den græske myte om Dionysos-Zagreus der blev sønderrevet af titaner: Det grundlæggende princip er ikke en god skabergud der når alt kommer til alt har valgt den bedste af alle mulige verdener; inderst i verden befinder der sig tværtimod en lidende gud der er i fuld i gang med at blive sønderlemmet.²³

Når mennesket står ansigt til ansigt med verdens konstitutionelle usammenhæng, sådan som de dybsindige grækere gjorde med jævne mellemrum, er den eneste fornuftige konsekvens at ønske ikke at være født eller at ønske snart at dø. Men netop i dette øjeblik dukker kunsten op som redning. Formuleret med Zagreusmyten giver kunsten et håb om en genfødsel af den sønderrevne Dionysos.²⁴ Hermed er Nietzsche nået frem til den filosofiske position hvorfra han kan beskrive den græske tragedies etisk-politiske betydning: «dette er den dionysiske tragedies første virkning, at staten og samfundet, ja, i det hele taget kløfterne mellem menneske og menneske må vige for en overmægtig enhedsfølelse som fører tilbage til naturens hjerte» (68). Takket være tragedien forsvinder alle de stive, fjendtlige afgrænsninger mellem menneskene, og enhver føler sig nu «ikke blot forenet, forsonet, forbundet, men som ét med sin næste» (44).

Det tragedien *gør*, er således at levere «metafysisk trøst» (68). Gennem hele sit forfatterskab holder Nietzsche fast i netop denne forestilling om kunsten som et middel til at gøre livet helt og udholdeligt. Seksten år senere skriver han eksempelvis: «Kunst er væsentlig *bejaelse, velsignelse, guddommeliggørelse* af tilværelsen.»²⁵

For at besvare spørgsmålet om hvad tragedien *er*, tager Nietzsche udgangspunkt i antikkens inspirationsteori. Meget kort fortalt går denne teori ud på at den kunstneriske skabelse ikke er en håndværksmæssig *kunnen* som subjektet har fuld kontrol over, men en ekstase hvor subjektet mister grebet om sig selv og besættes af gudens fremmede magt. Som Platon skriver i *Ion*, er digteren ikke i stand til at digte «førend han fyldes af begejstring og bliver ude af sig selv, så al menneskelig fornuft har forladt ham.»²⁶ Denne ekstatiske inspirations-tilstand er ifølge Nietzsche den græske tragedies urfænomen. Med Friedrich Schiller beskriver Nietzsche inspirationstilstanden som en «musikalsk stemning» der går forud for selve den poet-

tiske skabelse (57), og det er forklaringen på at de to første udgaver af *Tragediens fødsel* havde undertitlen *ud af musikkens ånd*. Tragedien opstod ud af den græske dityrambe, minder den unge filolog os om. Når dityrambens kor af dionysostjernerne kunne mærke gudens nærhed, blev de grebet af musikkens vilde rus: «det dityrambiske kor er et kor af forvandlede der fuldkommen har glemt deres borgerlige fortid og deres sociale position: de er blevet deres guds tjenere og lever uden for tiden og uden for alle samfundssfærer» (73). Denne dionysiske tilstand er en tilstand af «selvovergivelse» (45), for her er mennesket ikke længere et subjekt, ikke længere et «villende individ der fremmer sine egoistiske mål» (60), men bliver i stedet «fuldstændig ét med det ur-Ene, med dets smerte og modsigelse» (57). Hos «de dionysiske barbarer» var den dionysiske tilstand den rene og skære regression; de slap naturens vildeste bestier løs og lod sig forvandle «tilbage til tigre og aber» (46). Men de dionysiske grækere nøjedes med at hengive sig til det dionysiske kontroltab under kontrollerede forhold, og det vil sige som en æstetisk erfaring der fandt sted inden for rammerne af tragedieinstitutionen.

Nietzsche etablerer nu en forbindelse mellem det tragedien *er*, og det tragedien *gør*, mellem kunstens væsen og kunstens funktion, ved at hævde at den æstetiske erfaring ikke bare er en tilstand man kan befinde sig i, men også et perspektiv man kan betragte verden igennem. Som vi så ovenfor, er koret af dionysostjernerne «et kor af forvandlede» (73), men det afgørende her er at koristerne ikke bare *er* forvandlede, men også *ser sig selv* som forvandlede: «Denne tragediekolets proces er det *dramatiske* urfænomen: at se sig selv forvandlet for sig» (Ibid.). I tragediens æstetiske erfaring anskuer man verden «gennem musikkens medium» (64), og set gennem det medium ser den anderledes ud.

Det begejstrede og berusede perspektiv på verden er i første omgang et problem. Når den dionysiske begejstring damper af, og man vender tilbage til hverdagens virkelighed, føler man ifølge Nietzsche lede. «I bevidsthed om den én gang skuede sandhed ser mennesket nu overalt kun det forfærdende eller absurde ved tilværelsen, nu forstår han det symbolske i Ofelias skæbne, nu erkender han skovguden Silens visdom: og han føler lede» (69). Som modgift mod denne lede virker alene kunsten, tilføjer Nietzsche: «Her hvor viljen svæver i den yderste fare, nærmer *kunsten* sig som en reddende, lægekyndig troldkvinde; kun denne formår at omdanne [*umbiegen*] leden ved det forfærdelige eller absurde i tilværelsen til forestillinger som det er muligt at leve med» (69). Kunsten retfærdiggør verden ved at *ombøje* lede til lyst og derved gøre det

muligt at leve. I stedet for blot at se fremtrædelsens verden som forfærdende eller absurd, ser man den nu som et produkt af den nydelsesfulde og kraftfulde skabelsesproces der har frembragt verden som om den frembragte et kunstværk.

Det er denne forestilling om en affektiv ombøjning der ligger til grund for Nietzsches sætning om at det kun er som æstetisk fænomen at tilværelsen og verden er evigt *retfærdiggjort*. Ombøjningen af lede til lyst bliver her forklaret som et perspektivskift der panorerer fra det lidende menneskes til den lystfulde skaberguds perspektiv. Set inde fra urkunstnerens centrale ståsted er det nemlig muligt at opfatte eksistentiel lidelse som æstetisk nydelse: «Kun i det omfang geniet i den kunstneriske frembringelsesakt smelter sammen med verdens urkunstner, ved han noget om kunstens evige væsen, for i denne tilstand ligner han på forunderlig vis det uhyggelige billede fra eventyret der kan dreje øjnene om og skue sig selv; nu er han på samme tid subjekt og objekt, på samme tid digter, skuespiller og tilskuer» (61). Desværre har Nietzscheforskningen ikke haft held med at finde det eventyr Nietzsche taler om.²⁷ Men under alle omstændigheder er det påfaldende at den uhyggelige øjenomvending har transcendental karakter: I stedet for blot at se den objektive verden drejer subjektet øjnene om og ser det der gemmer sig inde bag øjnene, og det vil sige de transcendentale mulighedsbetingelser der bestemmer hvordan verden overhovedet kommer til syne. «Hvordan er smerteløshed mulig?» spørger Nietzsche i en af sine mange skitser til tragediebogen, og han besvarer straks spørgsmålet ved at sige at det gælder om at se verden fra det «smertefrie» og «indifferente punkt» hvor kunstværket opstår.²⁸

Det gådefulde i hendes store virkning

«Verden kan kun betragtes som god ud fra det sted hvorfra den blev skabt, for kun dér blev det sagt: Og se, den var god, og kun derfra kan den dømmes og tilintetgøres. Jeg må derfor, hvis jeg vil nå til et rigtigt forhold til den [...]»²⁹ Kafkas korte optegnelse fra januar 1918 bliver desværre afbrudt midt i en sætning, som om han pludseligt kommer i tvivl om hvad han selv skal gøre for at nå til et rigtigt forhold til verden. Ikke desto mindre er det tydeligt at Kafkas måde at stille spørgsmålet på er inspireret af Nietzsches æstetikteori med dens særegne krydsning mellem moderne teodicé-debat og antik inspirationsteori.³⁰

«Sangerinden Josefine eller musefolket» gør det muligt at tegne et mere detaljeret billede af Kafkas forhold til Nietzsches æstetikteori. Det er ikke svært at se at Kafkas beskrivelse af sanger-musen Josefines «fremførelse af sang»³¹ trækker på

Nietzsches beskrivelse af de græske tragedieopførelser i *Tragediens fødsel*. Ifølge Nietzsche var «den dionysiske tragedies første virkning» som sagt at få kløfterne mellem menneske og menneske til at vige for en «overmægtig enhedsfølelse» (68). Josefines sangfremførelser fremkalder en tilsvarende enhedsfølelse hos det adspredte og forfulgte musefolk. Ligesom det jødiske folk lever musefolket spredt for alle vinde og i evig bevægelse, men når sangerinden Josefine stiller sig i positur med tilbagelagt hoved, halvåben mund og himmelvendte øjne og på den måde antyder at hun agter at synge, samler musene sig omkring hende, og når hun synger, ligger de alle sammen helt stille og trykker deres ansigter ned i nabomusens pels (224). «Her i de sparsomme pauser mellem kampene drømmer folket, det er som slappedes den enkeltes lemmer, som kunne den hvileløse én gang række og strække sig efter behag i folkets store varme seng» (227).

Man kan trække mange flere af den slags paralleller mellem tragediebog og Josefine-historie,³² men den afgørende beslægtethed er at de to værker stiller det samme grundlæggende spørgsmål til kunsten. Det drejer sig om at etablere en forbindelse mellem det kunsten *er*, og det kunsten *gør*, uden at anskue denne forbindelse som et spørgsmål om hvad kunsten *handler om*. Kafka fortæller ikke hvad Josefine synger om; han nøjes med at fokusere på sangen i sig selv, sådan som den erfares af de andre mus, og sådan som denne æstetiske erfaring påvirker musenes sociale fællesskab.

I efteråret 1911, før forfatterskabet rigtig var gået i gang, skrev Kafka en række dagbogsop-tegninger om de små litteraturer (eksempelvis den tjekkiske og den jødiske) og deres «skabende og lyksaliggørende kraft».³³ Tretten år senere, i en slags selvkritik der minder ikke så lidt om Nietzsches selvkritiske forord til debutværket, vendte Kafka tilbage til sin ungdoms spørgsmål om litteraturens funktion. Josefine-historiens fortæller, der selv er mus, kredser gennem hele fortællingen om Josefines skabende og lyksaliggørende kraft, som han omtaler som «det gådefulde i hendes store virkning» (219). Når han opfatter virkningen som gådefuld, er det netop fordi han har svært ved at forklare forbindelsen mellem sangens væsen og sangens funktion.

På den ene side handler spørgsmålet om hvad sangen *gør*, om forholdet mellem Josefine og folket. Denne relation er allerede antydnet af ordet «eller» i fortællingens titel der, som Kafka bemærkede over for Brod, ganske vist ikke er kønt, men får titlen til at fungere som to vægtskåle.³⁴ Også fortællingens allerførste sætninger drejer sig om dette spørgsmål: «Vores sangerinde hedder Josefine. Den som ikke har hørt hende, kender ikke sangens magt.»

Formuleret med Nietzsche ligger sangens magt i dens etisk-politiske betydning. Når Josefine holder koncert, er det «ikke så meget en fremførelse af sang som en folkeforsamling», bemærker fortælleren undrende, og tilføjer: «Denne piben, som løfter sig hvor alle andre har fået pålagt tavshed, kommer næsten som et budskab fra folket til den enkelte; Josefines tynde piben midt i de vanskelige afgørelser er næsten som vores folks ynkelige eksistens midt i den fjendtlige verdens tumult» (224). Josefines piben er – relativt af et gentaget «næsten» – musefolkets fælles stemme, en slags syngende næsten-almenvilje midt i undtagelsestilstandens *tumultus*. I sin primadonna-agtige indbildskhed mener hun selv at det er hende der redder sit folk ud af alvorlige politiske eller økonomiske situationer og beskytter det på samme måde en hyrde beskytter sin hjord mod tordenvejret.

På den anden side handler spørgsmålet om hvad sangen *er*, om forholdet mellem Josefines sang og den «almindelige folkepiben» (220), og det vil sige den lyd som alle mus løber rundt og siger hele tiden. At pibe er en af musenes «tankeløse vaner», en rutinemæssig social praksis, og musefortælleren er ikke i stand til at nævne en forskel mellem Josefines angivelige «sang» og «den gængse piben [...] som en almindelig jordarbejder uden besvær kan præstere dagen igennem ved siden af sit arbejde» (219). Josefines sang *er* ikke noget særligt, og det er netop denne manglende særlighed (med et æstetikteoretisk begreb: dette fravær af æstetisk differens) der gør hendes store virkning gådefuld. Hvis Josefines piben overhovedet adskiller sig fra musenes helt dagligdags piben, bemærker fortælleren et sted, så er det «højest ved sin spinkelhed eller svaghed». I citatet ovenfor talte han om Josefines «tynde piben».

Spinkelhed, svaghed, tyndhed – i fortællerens eneste beskrivelse af Josefines sang omtaler han dette karaktertræk som en form for barnlighed:

Noget af den stakkels, korte barndom er i den, noget af en mistet lykke der aldrig vil genfindes, men der er også noget af det virksomme nutidige liv i den, noget af dets lille, ubegribelige og alligevel eksisterende og uudryddelige munterhed. (227)

Det *noget* af mistet barndomslykke og uudryddelig voksnemunterhed der er i Josefines sang, er efter alt at dømme ikke et indhold som hun synger om; Det er slet ikke sikkert at hun overhovedet synger om noget, måske er hendes sang bare en ordløs piben. Det er den særlige tynde måde Josefine piber på, der er barnlig i forhold til den solide piben som en almindelig jordarbejder kan præstere.

Når musenes barndom er stakkels og kort, er det fordi deres daglige eksistenskamp er så krævende at der slet ikke er tid til sorgløshed og leg. Næppe kommer et barn til syne, før det ikke er barn mere, og «de nye barneansigter, uskelnelige i deres mængde og hast, lyserøde af lykke, presser sig allerede frem bag det» (226). Det bedste musene har, er deres «ufejlbarlige praktiske forstand», mener fortælleren at vide; det er den der gør dem i stand til at handle forstandigt i en farlig og uforudsigelig verden. Musene er i det hele taget præget af «en vis praktisk snedighed» (218). Men i de korte glimt af lyserød og lykkelig barntid mangles musene netop denne praktiske forstand og dermed al den *kunnen* som voksne mus skal bruge for at overleve:

Vi har ingen skoler, men ud af vores folk strømmer med de allerkorteste mellemrum vores børns uoverskuelige skarer, glad hvislende eller pippende, så længe de endnu ikke kan pibe, væltende sig frem eller rullende videre i kraft af presset, så længe de endnu ikke kan løbe, kejtede rivende alting med sig ved deres masse, så længe de endnu ikke kan se, vores børnl (225)

Fortælleren definerer her barndommen negativt som et *kan-ikke*: De små, lyserøde musebørn kan endnu ikke pibe, endnu ikke løbe og endnu ikke se. De kejtede børns tredobbelte *kan-ikke* udgør den diametrale modsætning til den ufejlbarlige praktiske *kunnen* der kendetegner de voksne mus. Barndommen er med andre ord modal: Det er den «måde børn handler tåbeligt på, meningsløst, ødselt, storsindet, letsindigt og alt dette ofte for en lille spøgs skyld» (226, min udhævning). Og det er åbenbart den samme barnlige modus der karakteriserer Josefines sang. En voksen mus der ikke er god til at pibe, rummer *noget af* den nyfødte mus der hverken er god til at pibe, løbe eller se: «Denne vores folks barnlighed har også Josefine fra første færd profiteret af» (Ibid.).

Nøddeknekens egentlige væsen

For at forklare hvad det barnlige *kan-ikke* betyder for Josefines piben, sammenligner musefortælleren det at pibe med det at knække nødder, hvilket åbenbart er en anden af musenes vigtige sociale praksisser:

At knække en nød er så sandelig ingen kunst, derfor er der heller ingen der tør vove at kalde et publikum sammen og knække nødder for det for at underholde det. Gør han det alligevel og lykkes hans hensigt, så kan det netop alligevel ikke kun dreje sig om en blot og bar nøddeknekken.

Eller også drejer det sig om en nøddeknækken, men det viser sig at vi har overset denne kunst fordi vi beherskede den til fuldkommenhed, og at først denne nye nøddeknækker viser os dens egentlige væsen, og så kunne det endda være gavnligt for virkningen, dersom han er noget mindre dygtig til nøddeknækken end flertallet af os. (219)

Når fortælleren skriver det at knække en nød som en «kunst», må ordet forstås som et synonym til det græske *techné*, det vil sige som en *kunnen*. Det er den samme pragmatiske betydning af ordet «kunst» musefortælleren trækker på når han taler om musenes evne til at pibe som «vores folks egentlige kunstfærdighed» (219), og det vil sige som en del af folkets ufejlbarlige praktiske forstand. Til daglig har musene «overset denne kunst fordi vi beherskede den til fuldkommenhed.» At beherske en social praksis «glad» (det er det der står på tysk: *weil wir sie glatt beherrschten*) er at beherske den så den ikke gør modstand og derfor ikke vækker opmærksomhed. Det er med andre ord at opfatte en kunst som om den var «ingen kunst». Men hvis en mus skulle vove at kalde et publikum sammen og begynde at knække nødder foran det – som en slags avantgardistisk *ready made*³⁵ – ville den få den vanemæssige *kunnen* til at gøre modstand og blive synlig. På den måde ville ny, kunstnerisk nøddeknækker kunne vise os det «egentlige væsen» af musenes *kan-knække-nødder*.

Siden romantikken har begreber som fremmedgørelse, defamiliarisering og deviation været centrale for den teoretiske forståelse af hvad kunst er, og af hvad kunst gør. For at nævne nogle af Kafkas samtidige, spiller forestillingen om fremmedgørelse en afgørende rolle hos Viktor Sjklovskij, Marcel Proust, Robert Musil, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Roman Jakobson og Paul Valéry. Fælles for de mange forskellige versioner af fremmedgørelsesæstetikken er en forestilling om at ødelæggelsen er opbyggende. Kunstværkets form frustrerer læserens eller kunstbetragterens erfaring af verden, men denne frustration er frugtbar. I et tidligt brev til ungdomsvennen Oskar Pollak fra 1904 formulerer den 20-årige Kafka fremmedgørelsesæstetikken som en slags litterært credo: «Jeg tror at man i det hele taget kun skal læse den slags bøger der bider og stikker en. Hvis den bog vi læser, ikke vækker os med et knyttnæveslag på kraniet, af hvilken grund læser vi så bogen? For at den skal gøre os lykkelig, som du skriver? [...] en bog skal være en økse til det frosne hav inden i os. Det tror jeg.»³⁶

Tyve år senere er Josefines-historiens beskrivelse af nøddeknækkeren Kafkas sidste og klareste

formulering af hans fremmedgørelsesæstetik, og i citatets afsluttende sætning formulerer fortælleren da også fremmedgørelsens paradoksale sammenhæng mellem ødelæggelse og opbyggelse, mellem frustration og frugtbarhed: hvis nøddeknækkeren er *mindre* dygtig, er resultatet *mere* virkning. Formulering med Kafkas litterære credo ville nøddeknækkerens udygtighed fungere som et knyttnæveslag på kraniet der vækker os, eller som en økse til det frosne hav inden i os.³⁷

Imidlertid vil jeg tillade mig at forlade fremmedgørelsesæstetikken og i stedet stige til vejrs på ryggen af Nietzsches storladne artist-metafysik for at kunne artikulere et mere overordnet filosofisk spørgsmål om forholdet mellem kunsten og livet. Formulering med Nietzsches tragediebog får den udygtige nøddeknækker sine medmus til at dreje øjnene om og skue sig selv; i dette tilfælde får de øje på deres egne ellers helt usynlige evne til at knække nødder. Forbindelsen mellem det kunsten er, og det kunsten gør, mellem æstetisk erfaring og social funktion, etableres med andre ord hos Kafka af et perspektiv der opløser subjektets pragmatiske *kunnen*. At se verden fra det punkt hvor den blev skabt, er at se musenes rutinerede *kan-knække-nødder* i lyset af en urutineret *kan-ikke-knække-nødder*, og det vil sige på baggrund af det korte øjeblik hvor mængden af lyserøde musebørn presser sig frem og bliver dygtige musesubjekter med ufejlbarlig praktisk forstand.

Det er nærliggende at beskrive den voksnes erfaring af det tidligere *kan-ikke* som en regressiv erfaring, og det vil sige som en erfaring af samme type som den Nietzsches «dionysiske barbarer» havde når de helt gav slip på deres menneskelige status og lod sig forvandle «tilbage til tigre og aber» (46). Hvis man fortolkede den nye nøddeknækkeres kunst som sådan en regressiv erfaring, ville musepublikummet have en erfaring af en slags før-social naturtilstand, en verden der er forvandlet tilbage til en tilstand hvor der kun findes hårde nødder og sultne mus der ikke er i stand til at knække nødder. Men musefortællerens eksempel understreger at der ikke blot er tale om en regressiv, men også om en refleksiv erfaring. Hvis der var en mus der var fræk nok til at stille sig op og knække nødder i fuld offentlighed, ville publikum *ikke* få en erfaring af et totalt fravær af *kan-knække-nødder*, men derimod en erfaring af denne *kunnens* «egentlige væsen»; den æstetiske erfaring ville være rettet mod musenes *kan-knække-nødder*, men vel at mærke en *kunnen* set på baggrund af et *kan-ikke*.

Josefines sang udløser en tilsvarende refleksiv erfaring hos musepublikummet. «Noget af den stakkels, korte barndom er i den,» bemærkede fortælleren, «men der er også noget af det virksomme

nutidige liv i den, noget af dets lille, ubegribelige og alligevel eksisterende og uudryddelige munterhed.» Sangen sidestiller altså børnenes *kan-ikke* og de voksnes *kunnen* i et stereoskopisk dobbeltperspektiv: på den ene side den barndom hvor musefolkets regler endnu ikke er trådt i kraft; på den anden side det virksomme nutidige liv hvor de voksne mus har travlt med deres overlevelseskamp. Denne dobbelthed i Josefines sang kan fortolkes som endnu et lån fra *Tragediens fødsel* hvor Nietzsche som bekendt beskriver den formmæssige «doppelthed» i den græske tragedie som en sidestilling af det dionysiske og det apollinske (92). Med dette berømte begrebspar (som han overtager fra den tyske romantik, men omarbejder) peger Nietzsche på at den græske kunst både bestod af billedløs *kraft*, der bedst kan mærkes i musikken, og af synlig *form*, der fremtræder tydeligst i marmorskulpturens rolige billedverden; rus og drøm på samme tid. Den græske tragedie *er* en dobbelthed af kraft og form (92). «I overensstemmelse hermed kan vi i tragedien iagttage en gennemgribende stilmodsatning: sprog, farve, bevægelighed og dynamik i talen skiller sig ud fra hinanden i på den ene side korets dionysiske lyrik og på den anden side scenens apollinske drømmeverden og deler sig i to fuldkommen særskilte udtryksfærer» (76). I tragediens æstetiske erfaring forløber to processer ved siden af hinanden og fornemmes ved siden af hinanden, skriver Nietzsche, og «denne sidestilling [*jenes Nebeneinander*] er den mest bemærkelsesværdige af tragediens særegne virkninger» (157).

Kafkas stereoskopiske stil forvandler med andre ord den æstetiske erfaring til en refleksiv erfaring af en social *kunnen*, sådan som denne *kunnen* ser ud når den bliver sidestillet med et oprindeligt *kan-ikke*. Kunst er omvendt svømmeundervisning; den gør det muligt at aflære vores velfungerende svømmetag så vi et kort øjeblik får mulighed for at se vores egen *kan-svømme* i lyset af vores oprindelige *jeg-kan-ikke-svømme*. Denne lysvirkning synliggør den motoriske og affektive selvdisciplinering som det har kostet at lære at svømme, eller mere generelt: Den synliggør alt det der skulle til for overhovedet at komme til at kunne. Formuleret med Nietzsches uhyggelige billede fra eventyret drejer den refleksive kunsterfaring øjnene om så vi skuer os selv i et før-subjektivt og færdighedsløst perspektiv.

Den vigtigste forskel mellem Nietzsches æstetik og Kafkas poetik er en forskel mellem for meget og for lidt. Nietzsche lokaliserer det før-subjektive perspektiv i det sunde og kraftstruttende satyrkor der overskrider den borgerlige subjekts *kunnen*. Der findes mennesker der ikke har sans for det dionysiske, skriver han; de tror de er sunde, men

ved ikke «hvor ligbleg og spøgelsesagtig netop denne deres 'sundhed' tager sig ud, når de dionysiske sværmeres flammende liv bruser forbi dem» (43). Nietzsche bliver i det hele taget ikke træt af at iscenesætte den skabende rus med potente metaforer der lader den voldsomme kunstneriske skaberkraft udlade sig i billeder og udspy billedgnister (63, 58). Kafka placerer ikke det før-subjektive perspektiv hos et kraftstruttende satyrkor, men hos en lille spinkel mus der måske oven i købet piber lidt tyndere end de andre mus. Subjektet med ufejlbarlig praktisk forstand bliver ikke overskredet af en stærk kraftudladning, men snarere undergravet af en svag kraftesløshed. Sagt på en anden måde er det hos Kafka ikke musikkens ånd, men umusikalitetens ånd der etablerer den gådefulde forbindelse mellem kunstens væsen og kunstens funktion. Det er ikke til at tage fejl af at Kafka er inspireret af Nietzsches æstetik, men i begejstringen bør man ikke overse at han vælger at udskifte det dionysiske med det diletantiske.³⁸

Siden Nietzsche har der i moderne æstetikteori og litteraturteori været en række forskellige forsøg på at nærme sig subjektopløsningen i den æstetiske erfaring, og en række af de mest vellykkede af dem er faktisk formuleret med afsæt i netop Kafkas forfatterskab. Det gælder blandt andet Walter Benjamins bemærkninger om de trøsterige og fjollede medhjælpere i Kafkas forfatterskab,³⁹ det gælder Gilles Deleuze og Félix Guattaris begreb om «bliven-dyr», som de beskriver som en udvej fra den menneskelige subjektivitet;⁴⁰ det gælder Jean-François Lyotards begreb om *enfance* (barndom) som navn for den lyserøde og lykkelige krop der fandtes før sproget og loven;⁴¹ og det gælder Giorgio Agambens begreb om *infancia* (barndom) som betegnelse for en sprogløs negation af erfaringen.⁴² Min diskussion af kunstens konstitutionelle *kan-ikke* bygger imidlertid først og fremmest på den tyske æstetikteoretiker Christoph Menke, som for nylig har beskrevet desubjektiveringens i den æstetiske erfaring som en depragmatisering, og det vil sige som en opløsning af menneskenes (eller musenes) ufejlbarlige praktiske *kunnen*. «Den kunstneriske rus», skriver Menke i forlængelse af Nietzsches *Tragediens fødsel*,

er en tilbagevenden til den tilstand som mennesket befandt sig i før det blev subjekt, en tilstand hvor dets sanselige, dunkle kræfter udfolder sig som et spil. I modsætning til subjektet med evner er mennesket i rusen således defineret af en væsentlig 'uuelighed' [*Unfähigkeit*]. Den rusagtige, berusende tilbagevenden til den oprindelige tilstand af spillende kraftudfoldelse er et tab af egne evner der erfares som befri-

ende. I frembringelsen af værket bliver en udelighed, bliver en manglende evne skabende.⁴³

Det politiske *kan-ikke*

Hvor Nietzsche talte om tragediens fødsel ud af musikkens ånd, taler Kafka altså om litteraturens fødsel ud af umusikalitetens ånd. Ifølge Kafka har kunsten sin grund og sin afgrund i en erindring om det dilettantiske *kan-ikke*. Når umusikaliteten er en styrke, er det imidlertid ikke kun fordi kunst og klamphuggeri hører sammen hos Kafka, men også fordi kunstens «skabende og lyksaliggørende kraft» til at gøre noget ved verden skal forstås ud fra kunstens grundlæggende *kan-ikke*. Ifølge Kafkas dilettantpoetik er der en tæt forbindelse mellem pragmatisk inkompetence og politisk impuls.

Denne forbindelse skitserer Kafka i et kort fortællingsfragment som han skrev umiddelbart før svømmeaforismen og umiddelbart efter afholdelsen af den olympiske svømmekonkurrence i Antwerpen i sommeren 1920. Jegfortælleren i «Den store svømmer» er en sportslig pendant til Josefine: Han vender tilbage til festlighederne i sin hjemby efter at have tilkæmpet sig en verdensrekord i svømning, men må medgive at han ikke kan svømme. I en af fragmentets slettede passager kan man se at Kafka tænker på den 24-årige amerikaner Norman Ross der først vandt guld på 1500 meter og 400 meter, men siden blev diskvalificeret på 100 meter.⁴⁴ Ved den højtidelige festmiddag i hjembyen forstår Kafkas store svømmer ikke et ord af den tale der bliver holdt for ham, og han undrer sig i det hele taget over de mange mystiske og meningsløse detaljer i festen. Men i slutningen af fortællingsfragmentet vender den pinlige *kan-ikke-svømme* omkring fra en ulykke til en styrke da den store svømmer pludselig rejser sig op for at holde en politisk tale til forsamlingen: «Jeg følte ligefrem et behov for at tale, for det forekom mig at der var mange ting her og sandsynligvis også andetsteds som det var nødvendigt at oplyse offentligt og åbent om.»⁴⁵ Hvis man bliver fejret for at have tilkæmpet sig en verdensrekord i svømning, men ikke er i stand til at svømme, ville det naturlige nok være at skynde sig at gøre opmærksom på misforståelsen eller måske bare liste diskret væk fra festen. Men her føler den dilettantiske svømmer sig åbenbart tilskyndet til at rejse sig op og indlede en offentlig og åben diskussion af tingenes tilstand.

Denne politiske impuls lader sig forklare ud fra Kafkas fremmedgørelsesæstetik. Når svømmerens erindring om sit tidligere *kan-ikke* skal forstås som en styrke, er det fordi den fremmedgør den glatte og automatiserede *kunnen* der normalt får det fælles liv til at fungere, og fordi den fremmedgjorte erfaring måske kunne komme til at danne

udgangspunkt for en anden måde at indrette fællesskabet på. Svømmerens *kan-ikke* har med andre ord politisk sprængkraft, for det åbner en mulighed for genforhandle fællesskabets vanemæssige *kunnen*. Ifølge Kafkas fremmedgørelsesæstetik er ødelæggelsen opbyggende: Den dilettantiske nøddeknekker i Josefine-historien gjorde det muligt at forholde sig til, og dermed også til at genforhandle, nøddeknekningens egentlige væsen.

Mere abstrakt formuleret handler Kafkas dilettantpoetik om at bevæge sig tilbage til barndommens kropumulige begyndelse og dermed åbne en mulighed for en ny begyndelse for det fælles liv. Det er en sådan politisk begivenhed Hannah Arendt omtaler som en «handling»: «Miraklet er med andre ord fødslen af nye mennesker, den ny begyndelse og den handling som de i kraft af at være født er i stand til at udrette.»⁴⁶ Arendt beskriver denne mirakuløse handling som en *acting in concert* eller en *acting together* hvor en gruppe af mennesker bryder med den forstenede tingenes orden og nyskaber fundamentet for deres politiske fællesskab.⁴⁷ Kafka finder denne mirakuløse begivenhed i den æstetiske erfaring; det er en begivenhed der igangsættes af kunstens konstitutive *kan-ikke*.

Og dette er måske den afgørende forskel mellem Nietzsche og Kafka. Begge beskriver den æstetiske erfaring som en erfaring af en grundlæggende meningsløshed; det var den dionysiske visdom som Nietzsche omtalte som en erfaring af det forfærdende eller absurde ved tilværelsen. Men ifølge Nietzsche er tragedien æstetisk retfærdiggørende fordi den formår at ombøje leden ved tilværelsens meningsløshed til æstetisk skaberlyst. Ifølge Kafka bliver leden ved meningsløsheden og umuligheden imidlertid ikke genstand for en ombøjning; den kommer snarere til at fungere som en tilskyndelse: I den æstetiske erfaring må det dilettantiske *kan-ikke* forstås som en impuls til at rejse sig op og gøre sin stemme gældende i den politiske offentlighed.⁴⁸

Forkortelser

- Br – Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, red. Max Brod, New York/Frankfurt am Main: Fischer 1975.
- BM – Franz Kafka, *Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe*, red. Jürgen Born og Michael Müller, ungekürzte Ausgabe, New York/Frankfurt am Main: Fischer 1986.
- D – Franz Kafka, *Dagbøger*, på dansk ved Karsten Sand Iversen, København: Forlaget Vandkunsten 2011.
- F – *Fortællinger*, redigeret og med forord af Isak Winkel Holm, på dansk ved Isak Winkel Holm, Villy Sørensen og Per Øhrgaard, København: Gyldendal 2008.
- KKAD – Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, red. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch og Gerhard Neumann, New York/Frankfurt am Main: Fischer 1994.
- KKAN2 – Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, red. Jost Schillemeit, New York/Frankfurt am Main: Fischer 1992, bind 2: tekst.
- KKAN2 A – Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*,

- red. Jost Schillemeit, New York/Frankfurt am Main: Fischer 1992, bind 2: apparat.
- KKAT – Franz Kafka, *Tagebücher*, red. Hans-Gerd Koch, Michael Müller og Malcolm Pasley, New York/Frankfurt am Main: Fischer 1990, bind 1: tekst.
- KKAB1 – Franz Kafka, *Briefe 1900–1912*, red. Roger Hermes og Waltraud John, New York/Frankfurt am Main: Fischer 1999.
- KKAB4 – Franz Kafka, *Briefe 1918–1920*, red. Waltraud John, New York/Frankfurt am Main: Fischer 2013.
- Litteratur**
- Agamben, Giorgio. 1993. *Infancy and History: the Destruction of Experience*, London; New York: Verso.
- Arendt, Hannah. 1968. «What is Freedom?». In *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*. New York: Viking Press.
- . 2005. «Introduction to Politics». In *The Promise of Politics*. New York: Schocken Books.
- . 2005. *Menneskets vilkår*. Moderne tænkere, København: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. 1972. *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1996. «Franz Kafka: til tiårsdagen for hans død». In *Fortælleren og andre essays*. København: Gyldendal.
- Bridgwater, Patrick. 1974. *Kafka and Nietzsche*. Bonn.
- Brod, Max. 1946. *Franz Kafka: eine Biographie: Erinnerungen und Dokumente*, New York: Schocken Books.
- . 1960. *Streitbares Leben*, München: Kindler.
- Burke, Kenneth. 1941. *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Deleuze, Gilles, og Félix Guattari. 1982. *Kafka: for en mindre litteratur*, Århus: Sjakalen.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Gess, Nicola. 2007. «The Politics of Listening: The «Power of Song» in Kafka's Josefina the Singer». In *Kafka's Selected Stories: New Translations, Backgrounds and Contexts, Criticism*, red. Stanley Corngold. New York: W.W. Norton.
- Holm, Isak Winkel. 2015. *Stormløb mod grænsen. Det politiske hos Kafka*, København: Gyldendal.
- Koelb, Clayton. 2002. «Kafka Imagines His Readers: The Rhetoric of «Josefine die Sängerin» and «Der Bau»». In *A Companion to the Works of Franz Kafka*, red. James Rolleston. Rochester, N.Y.: Camden House.
- Lyotard, Jean-François. 1991. «Préscription: Kafka». In *Lectures d'enfance*. Paris: Galilée.
- Menke, Christoph. 2012. *Die Kraft der Kunst*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Menninghaus, Winfried. 1999. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Neiman, Susan. 2002. *Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Neumann, Gerhard. 1987. «Kafka und die Musik». *Freiburger Universitätsblätter* nr. 98.
- . 1990. «Nachrichten vom «Pontus». Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas». In *Franz Kafka: Schriftverkehr*, red. Wolf Kittler og Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Nietzsche, Friedrich. 1980. *Die fröhliche Wissenschaft. Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. bd. 3, München; Berlin; New York: Deutscher Taschenbuch Verlag; De Gruyter.
- . 1986. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, Berlin; New York: de Gruyter.
- . 1988. *Geburt der Tragödie u.a. Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. bd. 1, München; Berlin; New York: Deutscher Taschenbuch Verlag; De Gruyter.
- . 1988. *Nachgelassene Fragmente 1869–1874. Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. bd. 7, München; Berlin; New York: Deutscher Taschenbuch Verlag; De Gruyter.
- . 1988. *Nachgelassene Fragmente 1885–1887. Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. bd. 12, München; Berlin; New York: Deutscher Taschenbuch Verlag; De Gruyter.
- . 1999. *Tragediens fødsel*, København: Gyldendal.
- Pasley, Malcolm. 1987. «Kafkas 'Hinausspringen aus der Totschlagerreihe'». *Deutsche Schillergesellschaft* nr. 13.
- Platon. 1980. *Ion: en dialog*, København: Gyldendal.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée.
- Reibnitz, Barbara von. 1992. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik»*. Kap. 1–12, Stuttgart: Metzler.
- Sokel, Walter. 1983. *Franz Kafka: Tragik und Ironie*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Stach, Reiner. 2008. *Kafka: die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- . 2012. *Ist das Kafka?: 99 Fundstücke*, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Noter**
- (Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 351)
 - (BM 363f)
 - (KKAB4 307)
 - (KKAB4 186)
 - Se her til især (Deleuze og Guattari, *Kafka*, 15ff; Neumann, *Kafka und die Musik, Nachrichten*; Gess, *The Politics of Listening*).
 - (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II, 3,1208)
 - (Holm, *Stormløb mod grænsen. Det politiske hos Kafka*).
 - (KKAN2 334)
 - I sin selvbiografi erindrer Max Brod hvordan Kafka og han selv som unge mænd hver weekend svømmede i skovene rundt om Prag: «Vi badede i skovbækkene – for Kafka og jeg levede i den besynderlige tro at man ikke havde taget et landskab i besiddelse så længe man endnu ikke havde fuldbyrdet forbindelsen til det helt fysisk ved at bade i dets levende, strømmende vand. Således gennemkrydsede vi senere også Schweiz, idet vi øvede vores svømmekunst på alle de søområder vi kunne komme i nærheden af» (Brod, *Streitbares Leben*, 29).
 - (BM 366)
 - Kafka præger begrebet «anekdotisering» i et brev til Franz Werfel fra december 1922; dette brev foreligger dels som skitse (KKAN2 527f) og dels som renskrevet brev (Br 425).
 - (KKAB4 197)
 - (KKAB4 224)
 - (KKAB4 232)
 - 15 (KKAB1 116)
 - (Nietzsche, *Tragediens fødsel*, 32). Jeg henviser i det følgende til Nietzsches *Tragediens fødsel* i teksten.
 - (Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869–1874*, 97)
 - (Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, 117)
 - Blandt andre Kenneth Burke i det berømte essay «Literature as Equipment for Living» i (Burke, *The Philosophy of Literary Form*).
 - Jeg må her nøjes med at citere Jacques Rancières meget programagtige beskrivelse af problemsstillingen: «Kunsten er i første række politisk ikke i kraft af de budskaber og de følelser som den viderebringer om verdens orden. Den er heller ikke politisk i kraft af den måde hvorpå den repræsenterer samfundets strukturer og de sociale gruppers konflikter eller identiteter. Den er politisk i kraft af selve den distance som den lægger til disse funktioner, i kraft af den type tid og rum som den indstifter, i kraft af den måde hvorpå den opdeler denne tid og befolker dette rum» (Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, 36).
 - Susan Neimann, der indplacerer Nietzsches sætning om den æstetiske retfærdiggørelse i teodiciens idéhistorie siden Bayle, konkluderer at han er ærlig *Leibnizian* i sine forsøg på at give mening til livets meningsløse lidelse (Neiman, *Evil in Modern Thought*, 223).
 - Se her til brevvekslingen mellem Nietzsche og hans ungdomsven Erwin Rohde februar 1872 (Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, 3,294). I værkerne bruger Nietzsche ordet første gang i *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (Nietzsche, *Geburt der Tragödie u.a.*, 825).

- 23 I denne politiske teologi trækker Nietzsche på den nyplatoniske tolkning af Zagreusmyten, ifølge hvilken sønderrivelsen af Dionysos repræsenterer en overgang fra det Ene til det Mangfoldige – eller formuleret med Nietzsches »opdrager« Schopenhauer: fra den ene vilje til livets mylder af objektivationer.
- 24 Dette håb formulerer Nietzsche mest længselsfuldt i skitserne til tragediebogen: »Individuationen – og derpå håbet om genfødslen af den ene Dionysos. Alt vil da være Dionysos. Individuationen er *martring* af guden – Ingen af de indviede sørger længere [...] Glæden er mulig i håbet om denne genoprettelse. – Kunsten er et sådant skønt håb« (Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, 152).
- 25 (Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, 241)
- 26 (Platon, *Ion*, 533e)
- 27 Se hertil (Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie«*, 172).
- 28 (*Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, 165). I en skitse til »Skitse til en selvkritik« fjorten år senere opsummerer Nietzsche den samme idé ved at sige at man i den dionysiske æstetiske erfaring opfatter og udlægger tilblivelsen »indefra«: i kunsten bliver »tilblivelsen opfattet aktivt og gentaget subjektivt [*nachgefühl*], som den skabendes rasende vellyst« (*Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, 115).
- 29 (KKAN2 91, A 88)
- 30 En anden formulering af den samme tanke finder man i en dagbogsoptegnelse fra januar 1922, umiddelbart efter optegnelsen om sammenbruddet og umiddelbart efter at Kafka var gået i gang med at skrive på *Stoffe*. Det er bestemt ikke usandsynligt at han her reagerer på Nietzsches forestilling om kunsten som »metafysisk trøst« (68): »Skriveriets mærkværdige, hemmelighedsfulde, måske farlige, måske forløsende trøst: at springe ud af morderrækken handling – iagttagelse, handling – iagttagelse, idet der skabes en højere form for iagttagelse, en højere, ikke en skarpere, og jo højere den er, jo mere uopnåelig fra »rækken«, desto mere uafhængig bliver den, desto mere følger den egne bevægelseslove, desto mere uberegnelig, frydefuld, stigende er dens vej« (KKAT 892, D 802). Der er i en vis forstand tale om en helt ny Kafkatekst. I Max Brods udgave af Kafkas værker er teksten skæmmet af en række interpunktionsfejl der helt fordrejer meningen. Først med den kritiske udgave af Kafkas værker, hvor bindet med notesbøger udkom i 1992, er det blevet muligt at forstå hvordan Kafka tænker sig skriveriets trøst. Se hertil (Pasley, *Kafkas »Hinausspringen aus der Totschlägerreihe«*, 383). Ligesom hos Nietzsche skyldes skriveriets trøst et perspektivskift på verden; man kan »springe ud« (*Hinausspringen*) fra det sædvanlige perspektiv til fordel for litteraturens »højere form for iagttagelse«. Det ikke-litterære perspektiv er fanget i den »morderrække« der består i en uafsluttelig vekslen mellem handling og iagttagelse. I Kafkas univers kan man forestille sig denne dræbende selviagttagelse som en række af domstole hvor man uden ophør fælder dom over egne og andres handlinger ud fra fællesskabets normer. I litteraturens højere form for iagttagelse henfører man ikke sit konkrete liv til moralske lovmæssigheder, men lægger derimod litteraturens »egne bevægelseslove« til grund for iagttagelsen af verden.
- 31 (KKAD 362-377, F 218-232; dette citat F 224). Jeg henviser i det følgende til den danske oversættelse af Kafkas Josefina-historie i teksten.
- 32 En anden iøjnefaldende lighed mellem Josefines sangfremførelser og de græske tragedieopførelser er at de udøvende kunstnere er omgivet af et kor. Ifølge Nietzsche var skuespillerne på den græske tragediescene omgivet af et »sværmende kor«, af »dionysiske sværmere« og af en »sværmende skare af dionysostjenere« (45, 43, 71). Josefina er på samme måde omgivet af en kor-lignende »tilhængerskare«, et *Anhang* (227), som Kafka beskriver som »en hel sværm af smigrere« (224). Den slags paralleler er selvfølgelig blevet trukket i kafkaforskningen, tidligst (Bridgwater, *Kafka and Nietzsche*; Sokol, *Franz Kafka*, 525).
- 33 (KKAT 312-326, D 288-300)
- 34 (Brods, *Franz Kafka: eine Biographie*, 251). For en fin analyse af kompleksiteten i titlens *eller* (der både kan læses som et *og* og som et *eller*), se (Koelb, *Kafka Imagines His Readers*, 356).
- 35 (Dolar, *A Voice and Nothing More*, 176)
- 36 (KKAB1 36)
- 37 (KKAB1 36)
- 38 Netop dette overses i en række af de fortolkninger der sammenligner Kafkas Josefina-historie med Nietzsches tragediebog. Et eksempel er den førnævnte Patrick Bridgwater der beskriver Josefines sang som a *Dionysian Rausch-Kunst* (*Kafka and Nietzsche*, 145). Jeg har vanskeligt ved at forestille mig en dionysisk mus.
- 39 (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II, 3, 1212; *Franz Kafka*, 93)
- 40 (Deleuze og Guattari, *Kafka*, 67ff)
- 41 (Lyotard, *Préscription: Kafka*, 61)
- 42 (Agamben, *Infancy and History*, 43)
- 43 (Menke, *Die Kraft der Kunst*, 36)
- 44 Oprindeligt startede fortællingsfragmentet: »Jeg kom fra olympiaden i Antwerpen, hvor jeg havde tilkæmpet mig en verdensrekord i svømning over 1500« (KKAN2A 268). Om Kafka og olympiaden i Antwerpen, se (Stach, *Jahre der Erkenntnis*, 403; *Ist das Kafka?*, 189).
- 45 (KKAN2 256, EF 252)
- 46 (Arendt, *Menneskets vilkår*, 247)
- 47 Til Arendts diskussion af det politiske mirakel, se (Arendt, *What is Freedom?*, 168ff; *Introduction to Politics*, 111ff).
- 48 Jeg er på dette punkt uenig med Winfried Menninghaus' æstetisk-psykologiske læsning af den æstetiske retfærdiggørelse hos Kafka. Ifølge Menninghaus skal den æstetiske retfærdiggørelse forstås som æstetisk modus der ikke ombøjer, men snarere camouflerer eller invisibiliserer følelsen af lede. Set på denne apolitiserende måde rummer ledelse ingen kraft til positiv selvforandring og ingen opbyggelighed (Menninghaus, *Ekel*, 368): ødelæggelsen bliver ikke opbyggende, men blot bortgemt.

Kolofon

Redaktør

Preben Jordal

Redaksjonssekretær

Silje Aanes Fagerlund

Redaksjon

Finn Iunker, Frode Helmich Pedersen,
Kaja Schjerven Møllerin og Helene Uri.

Design

Jørn Aagaard

Annonser

annonse@vinduet.no

Trykk/innbinding

Livonia Print

Opplag

3 000

Redaksjonens postadresse

Vinduet
Gyldendal Norsk Forlag
PB 6860 St. Olavs plass
0130 Oslo

Besøksadresse

Sehesteds gate 4

Kontakt

Telefon: (+47) 22 03 42 71
Telefax: (+47) 22 03 41 05
E-post: vinduet@vinduet.no
Nettside: www.vinduet.no

 facebook.com/vinduet

 instagram.com/vinduettidsskrift

 twitter.com/vinduet

© Gyldendal Norsk Forlag AS

ISBN: 978-8205468849

ISSN: 0042-8288

Vinduet retter

I Vinduet 4/14 kom vi i skade for å ikke kreditere tre bilder: 157 og 180: Austrian National Library Vienna, Department of Manuscripts. S. 159: Archivio Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto

Takk til

Yngvill Iverslund
Laura Vaagland
Mazdak Shafieian
Olav Bakken

Løssalg

Kr. 150,- pr. utgave.
Vinduet kan kjøpes/bestilles
hos alle landets bokhandler.

Abonnement

Årsabonnement: kr. 475,-
Studenter/skoleelever: kr. 400,-
Institusjoner: kr. 550,-
Se også www.vinduet.no

Innsending

Vi tar gjerne imot bidrag på e-post
(vinduet@vinduet.no). Skriv gjerne noen
linjer om deg selv, og føy til kontaktin-
formasjon også i selve manuskriptet.
Innsendere bør være forberedt på at det
kan ta svært lang tid før henvendelsen blir
besvart. Redaksjonen er ikke ansvarlig for
manuskripter som ikke er bestilt. Antatte
tekster kan også bli publisert på www.vinduet.no.

Formatering av manuskript

Oppgi totalt antall anslag inkludert
mellomrom først i artikkelen. Alle tekster
skal ha dobbel linjeavstand. Minimér bruk
av varierende skrifttyper, skriftstørrelser,
harde linjeskift, koding, uthevnninger,
kursivering og noter. Om du skriver
eksperimentell poesi kan du se bort fra
dette påbudet.

Vinduet utgis med støtte fra Norsk Kulturråd.

Vinduet er medlem av Norsk

Tidsskriftforening.
www.tidsskriftforeningen.no

Vinduet utkommer med fire papirnumre i året.